



LA LIBERTAD DEL ARTE

(DIE KUNST MUSS NICHTS UND DARF ALLES)

ERNST FISCHER

Traducción por J. M. G.^a Mora

"L'art est mort, ne consommez pas son cadavre!"

Esta frase se leía por los muros de París durante las jornadas de mayo de 1968. El movimiento revolucionario de los estudiantes fue arrebatador, pero quien escribió lo de que el arte ha muerto se equivocaba. Desde hace más de 150 años viene oyéndose el doblar de las campanas por tal defunción. HEGEL predijo el final del arte, el volver-a-sí del Espíritu universal en la ciencia y en la filosofía. HEINE habló del final del período artístico, y que el arte está muerto se ha repetido, a partir de entonces, centenares de veces. Sin embargo, este difunto anda por ahí y toma parte con apetito en su propio banquete funeral. Nunca se leyeron tantos libros, y no sólo malos, sino también buenos. Las masas acuden en torrente al cine, los discos introducen raudales de música en millones de hogares, el teatro y las salas de conciertos siguen teniendo su público, y un sinfín de novedades que hasta ahora no habían sido consideradas artísticas ha invadido el terreno del arte: el *happening* y el *leaving theater*, el malabarismo y la prestidigitación técnicos, la calle, la sala de conferencias, los métodos protestatarios, la manifestación. ¡El arte presuntamente muerto anima de muchas maneras a los vivos!

Lo que muere no es el arte, sino una estética convertida en prejuicio. A lo que estamos asistiendo no es a un funeral, sino a un cambio de la función del arte, cambio que se verifica no como mecánico "volver a funcionar", sino de tal modo que las viejas funciones quedan arrumbadas, pierden su importancia céntrica, y se manifiesta una nueva dominante, un nuevo color fundamental. Lo que se está produciendo es la *deliberada profanización del arte*. Es expulsado de su seno el último resto de religión. Nacido de la magia, de la que se fue desembarazando poco a poco, el arte se mantuvo al lado de la *religión* ya como auxiliar ya como sustituto, a modo de superación de lo religioso en lo estético, cual "Olimpo de claridad". Así es como llegó a su fin. "L'art c'est de la merde!" escribió en los muros de París un estudiante. El arte no quiere ya transfigurar lo que una generación joven desprecia como "mierda": no quiere ser ya servicio de Dios o del Estado, alabanza al señor o a la mujer, sino... Pero ¿qué es lo que quiere ser el arte? En primer lugar, la negación, la profanación de todos los fetiches, la desacralización de todo lo establecido, *el gran ¡NO!*

Al hablar de un cambio de la función del arte, lo que pretendo es analizar un estado de cosas, una realidad, y no esbozar un manifiesto ni tampoco proponer un orden del día. El arte—oímos hoy que se dice con demasiada frecuencia y por todos lados—no tiene *derechos*, sólo *obligaciones*. Así lo aseguran autoridades conservadoras... y también acérrimos antiautoritarios, que ya no están dispuestos a acatar más órdenes—lo cual me gusta mucho—, pero que, en cambio, no vacilan en darlas, y quisieran imponer sus puntos de vista—lo cual no me gusta nada—.

Lo de que el arte *no tiene derecho a todo* es opinión que resulta abrumadora: ¡No le está permitido descender de su excelsitud para ponerse al nivel vulgar de las masas; no puede tomar partido; no debe convertirse en mercancía; no ha de servir a otros fines que los de su propia esfera; nada deben importarle las agitaciones de la política ni las revueltas sociales! Y al instante surge vehemente la protesta: ¡El arte *debe* fomentar la revuelta social; debe agitar, activar, movilizar; ha de ser un arma en la lucha de clases, un instrumento de la revolución; tiene que cuestionarse a sí mismo como arte, como medio al servicio de una causa; está obligado a entender su función social como la decisiva y, por lo tanto, a reconocer que su función estética es algo incidental y pasajero! ¡Debe—no tiene derecho, sino que debe, tiene obligación!

Permítaseme, por el contrario, proclamar que: *El arte no está obligado a nada y le está permitido todo...* inclusive fastidiarnos o enfadarnos.

De una *muerte* del arte hablan, por cierto, muchos artistas y “entendidos” con macabro embeleso, y muchos dignatarios y otros burgueses de pro con un temor en el que se mezcla la avidez; por lo demás, hay poco que observar al respecto; lo que sí que se da, en conexión con su cambio de funciones, es una *crisis* del arte y de la literatura. El quid de tal crisis no creo yo que consista en que la obra de arte se ha convertido en *mercancía* y su valor de uso en valor de cambio. Quienes al hacer semejantes declaraciones invocan la autoridad de MARX deberían leerle con más atención. MARX puso de relieve lo *peculiar* del trabajo artístico. Caracterizó, por ejemplo, el componer música como “un trabajar realmente libre” y lo contrapuso al alienante trabajar obligadamente en la producción material. Polemizando contra ADAM SMITH, para quien todo trabajo era una maldición, insistió MARX en que el trabajo creativo puede ser “autorrealización, desobjetivación del sujeto, y, por consiguiente, libertad real”. Esta “libertad real” que se logra en el proceso de la producción artística es, sin duda, afectada por la introducción del producto en el mercado de arte o de librería, en la explotación comercial del teatro o del concierto, pero no es anulada. El buen libro sigue siendo un buen libro aunque llegue a convertirse en un *bestseller*, y la misma competencia obliga al comerciante, al editor, al director de teatro, a reconocer una libertad del producir, siquiera sea relativa. Viceversa, la colectivización de la producción y de la distribución de libros, obras de arte, etc., puede coartar no sólo la “libertad real” de la autorrealización artística, sino también el arte mismo, degradándolo y condenándolo a la atrofia. Creo, pues, que es desvirtuar y vulgarizar el marxismo

poner la causa de todos los males del arte en su comercialización y la panacea que los remedie en una administración colectiva del mismo.

El problema no se deriva directamente de las condiciones de la producción, de la estructura política de la sociedad. A mi parecer, sus causas decisivas son: el ritmo del desarrollo en la revolución científica y técnica; la multitud de nuevas realidades difícilmente comprensibles por entero y a menudo irrerepresentables con que hoy nos enfrentamos; la rapidez con que se anticua todo lo establecido en el aparato de la producción y de la sociedad en general, así como en lo tocante a los modos de vida, a los tipos de sensibilidad, a las sensaciones y a los medios de expresión, con el consiguiente choque entre jóvenes y viejos, tan terrible hoy, por la enorme incompreensión de éstos y la agresividad de aquéllos, como nunca lo había sido. Una de las exteriorizaciones de esta agresividad de la juventud de nuestros días es el *happening*. En su estudio sobre el mismo, escribe Susan SONTAG: "El rasgo quizá más saliente del *happening* es su manera de tratar al público. El *happening* parece no tener otra finalidad que enfadar al público e insultarle... La distancia entre el espectador y el actor queda eliminada, y al espectador se le incluye corporalmente en la acción".

Esta agresiva eliminación de la distancia no es sólo característica del teatro *happening*, sino también de casi todos los géneros artísticos, y en modo alguno tiene su origen solamente en el afán de los jóvenes de provocar a un público al que se desprecia como indolente, pasivo y atento sólo al consumo. Llegar a vencer la pasividad del público, a derribar escenarios, a reducir al mínimo la distancia o a hacerla desaparecer por completo, es una de las tendencias esenciales del arte y la literatura modernos. Lo que obligó en primer lugar al espectador u oyente a mantenerse pasivo fue el haber desaparecido de la obra de arte toda evocación religiosa. La comunidad participante degeneró en meramente consumidora. El lector de un libro, el visitante de una exposición artística, el que se sienta a ver una película o unas diapositivas se ha convertido en solitario e insociable consumidor. La distancia entre el productor y el consumidor de arte, entre la obra artística y el público, aumenta cuanto más renuncia el que produce esa obra a los medios de expresión convencionales, cuanto más obligado se siente por las realidades nuevas, por los sucesos y descubrimientos del día, a experimentar con formas y métodos también nuevos. El público, en gran parte, acepta todavía convencionalismos que al artista le parecen ya intolerables o útiles tan sólo para componer parodias. De aquí la aparente paradoja: cuanto mayor es la masa de consumidores de arte, menor es —en proporción— el público que aprecia al artista experimentador.

El arte es más que un reflejo

Pero el problema de la distancia no termina ahí. El artista, antaño portavoz de Dios, pasó a ser, en el Renacimiento y en el Romanticismo, un suplente de la divinidad, un *genio*. Él era el Maestro que, desde fuera, estando aparte, lo veía todo en perspectiva, dominándolo en su totalidad; omnisciente y omnipresente, manejaba a capricho sus figuras y situaciones,

imponiéndoles su voluntad soberana. Sin embargo, en este mundo en el que los inventos han rebasado la conciencia del hombre y éste no se cuida ya de justificarse con sus obras, al artista, al escritor le llena de inquietud su parecido con Dios. Ya no se contenta con producir un mundo perfecto y *acabado*, y dirige sus ataques contra la ilusión de que la obra de arte es copia o reflejo de un mundo dado; no admite el postulado de que el producto artístico ha de ser fiel reproducción de la naturaleza, verdaderamente vivo y como esos vocablos precisos que todo lo dicen a la perfección. El artista quiere introducirse en medio de las cosas y meter consigo al oyente, al espectador, al contemplante, en la *work in progress*, en la obra en gestación, fragmentaria, nunca engañosa totalidad.

Anúnciase una contradicción, que no es la única en un arte todavía muy caótico: Si el artista se esfuerza por transformar la pasividad del consumidor en la actividad del que participa en la *work in progress*, ha de crear a la vez una *nueva distancia artística*. El público pasivo se sumerge en la obra de arte, se identifica con el juego que ante él se representa; por lo tanto, para activar al público ha de producirse una *nueva distanciación del pensamiento*. El público tiene que reconocer: La obra de arte que percibes, que estás viendo, no es un sustitutivo de tu existencia, una vida que suplante a la tuya; es algo *hecho* para estimularte a reflexionar y a obrar, es la figuración de una posibilidad con sus diversas alternativas para incitarte a la crítica, para provocar en ti la contradicción.

Cito a Bertoldt BRECHT en sus "Tesis sobre el cometido de la endopatía en las artes teatrales": "A las artes del teatro se les presenta la tarea de configurar un modo de comunicación entre la obra de arte y el espectador. El teatro debe renunciar a seguir monopolizando el dirigir al público, sin permitirle ninguna crítica y ninguna oposición, y ha de aspirar al logro de unas representaciones de la convivencia social del hombre que posibiliten al espectador la toma de una actitud crítica o, según los casos, adversa, y hasta le ayuden a tomarla, tanto frente a la escena representada como frente a la misma representación... Las artes teatrales liquidan así los restos del ritual que les era propio desde antiguas épocas, y pasan también, del estadio en que ayudaban a interpretar el mundo, al estadio en que ayudan a transformarlo". Con ello, añade BRECHT, en modo alguno se rechazan las emociones, pero sí se las desaloja del puesto predominante que hasta ahora ocupaban.

En el prólogo de Peter HANDKE a su pieza de teatro titulada "Gaspar", se dice: "No muestra esta pieza lo que le sucede o sucedió en realidad a Gaspar Hauser. Muestra cosas que a cualquiera le pueden ocurrir... Los espectadores ven el escenario no como la imagen de un espacio situado en otro sitio, sino como la imagen de la escena que ahí se desarrolla. El escenario ofrece a la vista la escena en su ser representada. Los objetos que en él hay, se nota ya al primer vistazo que son objetos teatrales. Aunque auténticos (son de madera, de acero, de tela), en seguida puede reconocérselos como útiles de trabajo..." Así pues, señoras y señores, aquí se representa teatro; pero escuchen, presten atención, dense cuenta de que también ustedes son sometidos al tormento de las palabras que se dicen, a la

represión que pone a Gaspar en orden, en ese inexorable orden en que también se ha puesto a ustedes, en que se les lleva a ustedes a reconocer el absurdo como *cosa natural*. "La coerción es, *ciertamente*, criticable, *pero* puede ser útil... El hambre es, *sin duda*, malo, *pero* hay cosas peores. Las palizas son, *sí*, reprobables, *pero* deben verse también los aspectos positivos."

El llamado *arte abstracto* fue, creo yo, un entreacto inevitable, un intento de huir por los caminos del no comprometerse, un último afán de asir la sombra de un absoluto, de adentrarse en la sagrada armonía de un Ser-en-sí. Hiciéronse con ello muchos descubrimientos relativos a las posibilidades formales, mas no como para eliminar la pregunta: ¿Qué hay ahí, en ese vacío, en ese huerio espacio, que aventaje a la noble nada de un MONDRIAN? La luz infrarroja engulle los objetos, pero se los puede hacer visibles, proyectándolos con ella, mediante una cámara especial, sobre un lienzo blanco. El escultor y dibujante austríaco Alfred HRDLICKA lo ha hecho así, y el resultado ha sido ver que el mundo puesto en sacro orden por MONDRIAN está lleno de crueldad, que en el altar de las ilusiones chorrea la sangre de las víctimas sacrificadas.

El *gran* arte al viejo estilo, que conservaba en sí un resto de lo *cultural*, se está acabando; de sus heces y detritus vuélvense cada vez más los artistas hacia el arte *bajo y pequeño*: hacen nuevo material del *happening*, del *comic strip*, de la cantilena popular, del cabaret, del escaparate, del anuncio luminoso, del tumulto callejero, de las construcciones técnicas, de las fantasías cotidianas de un mundo que oscila entre el progreso y la ruina. Cuando una cultura elevada se viene abajo, asciende entonces su subsuelo, la levantisca y rebelde subcultura, que libera a una generación joven de los viejos tabús. Una liberación de éstas fue la *romántica*, de la que GOETHE dijo a ECKERMANN que su mayor beneficio seguirá siendo el de "haberse logrado, junto con una forma más libre, un contenido más rico y variado, y el de que en adelante ya no se excluirá como no poético ninguno de los objetos del anchuroso mundo y de la polifacética vida". El arte moderno es dialéctica superación del romántico; es acentuadamente *antirromántico*, pero, al serlo, realiza, cumple de un modo nuevo, el principio romántico del rebelarse contra los preceptos estéticos del clasicismo, y contra la burguesía y su utilitarismo. Para estudiar las tendencias del arte moderno es necesaria una cuidadosa observación de su subsuelo, de las subculturas que emergen de su fondo. Son tendencias heterogéneas y que se entrecruzan. Lo que salta sobre todo a la vista es la agresión, la provocación, el insulto al público, el desencadenamiento de los instintos vitales, primarios, lo que desorbita la individualidad, y, por consiguiente, la insurrección de los jóvenes contra la ideología y la fraseología tradicionales. El recurso a lo vulgar, a lo obsceno, a lo grosero, que hasta ahora se tenía por indigno del arte, no excluye una fría actitud de reserva, un gélido intelectualismo, un desconfiar de las emociones. El gusto dominante por lo dionisiaco, por el exceso y la turbulencia, halla su contrapartida en el complacerse en la exactitud técnica, en los valores formales por sí mismos, en la severidad y la distancia.

Agresión por medio del automóvil

El publicista norteamericano Tom WOLFE escribe, en un informe acerca de un coche cortado a la medida del *teenager*, que contra el apolíneo principio mondriano de las aristas rectas que imperaba desde la Bauhaus hasta un tipo de automóvil, está hoy en vigor el principio dionisiaco de las líneas ondulantes, principio que en el fondo no reconoce ninguna función y que curva, retuerce, derrumba o hace correr los perfiles evidentemente por el prurito de destacar. El subsuelo del *teenager* es favorable a la implantación de este principio dionisiaco de la curvilinealidad; anúnciase un nuevo ideal de barroca belleza, que encuentra su expresión hasta en ciudades como Las Vegas, en esa arquitectura nacida de los gigantescos carteles publicitarios. En contra de esto, sostiene Peter SCHNEIDER en su artículo sobre "La fantasía en el capitalismo tardío y en la revolución cultural" (Kursbuch 16/1969) que estos cambios de las líneas del automóvil son consecuencia y desarrollo ulterior de su carácter de mercancía, representan la victoria del valor de cambio sobre el valor de uso. Las referidas transformaciones para nada le sirven al usuario, sólo son provechosas para el capital. "Según el giro que van tomando las necesidades de los compradores de coches, éstos se emplearán cada vez más como valores de cambio y cada vez menos como valores de uso. Las necesidades y los sentidos a cuya satisfacción se dirigen los nuevos coches no son los *eróticos*, como si el automóvil sometiera los sentidos y las necesidades a las aspiraciones sociales de la humanidad, sino los que por la frustración de estas aspiraciones se han convertido en sentidos y necesidades agresivos, en tendencias del reprimido pequeñoburgués al exclusivismo egoísta, a la hostilidad y a la competencia..."

"El evolucionar del automóvil en dirección a convertirse en valor de cambio significa que el automóvil despliega sensualidad en la misma medida en que su usuario se atrofia. En las formas ondulantes, en la estética ornamentística de las carrocerías se traduce la sensualidad del capital..." ¿Responde, pues, tan sólo el voluptuoso complacerse del *teenager* en el principio del curvilinealismo a la latente y sensual complacencia del capital respecto al valor de cambio? Yo no creo que los *hippies* del Oeste norteamericano estén corrompidos por el poder del valor de cambio; más bien me parece que su gusto por las curvas y su afición a la máxima velocidad, esta amalgama de erotismo y de tendencias agresivas, es fruto de un pique, de una rabia contra la puritana estrechez de intenciones y fines: "El fin del automóvil es transportarte a conveniente velocidad de un lugar a otro". ¿Y por qué no ha de servir a la vez para satisfacer el gusto dionisiaco por lo desmesurado, lo bello y agresivo? Ciertamente el capital — como lo pone de relieve Peter SCHNEIDER — tiene tendencia a "cuidar la estética de sus productos para que se vendan mejor", pero ¡yo no veo ningún mal en ello mientras el valor de uso del producto no se aminore por la elaboración estética y no se engañe al comprador con la bonita apariencia del "tente mientras cobro"! Sin que admita yo, por eso, que la afición a los automóviles diseñados a su gusto vaya a reconciliar, en el fondo, con el capital

al joven *teenager*, lo mismo que me parece muy discutible lo de que los coches incendiados en las barricadas parisienses "señalan la primera aplicación del valor de uso del automóvil bajo las condiciones del tardocapitalismo". El que la fabricación técnica se transforme en diversión estética, en juego dionisiaco, puede servirle de tanto al capital como la quema de automóviles, que después han de ser sustituidos por otros nuevos; pero también puede favorecer la insurrección de la fantasía contra las normas del antiguo orden. Esta ambivalencia la encontramos no sólo en lo estético; el capital es capaz de adaptarse a muchas transformaciones para orientarlas al lucro, pero los cambios en todos los dominios son también el trampolín de la revolución. La función agitadora y propagandística del arte es incontrovertible; pero hasta en el desempeño de tal función llega el arte a debilitarse cuando no tiene el mismo celo para otras funciones. La revolución cultural no se contenta con promover la agitación y apoyarla, sino que se expande en todos sentidos por la esfera del gozo estético.

El 14 de octubre de 1966 organizaba Walter RAUSCHENBERG en Nueva York, con ayuda financiera de las firmas "Westinghouse" y "Schweber Electronics", el gran experimento "Theatre and Engineering". Sólo el equipo técnico costó 30.000 chelines. A la luz de 25 reflectores jugaban dos hombres un partido de tenis. Los tenistas estaban conectados con un sistema electrónico que registraba los ruidos y transmitía los impulsos de los raquetazos al sistema de iluminación. A los 20 minutos se apagó el último reflector. Lo que pasaba en la palpable oscuridad fue captado por unas cámaras de rayos infrarrojos y proyectado sobre tres grandes pantallas blancas. Hízose espectralmente visible en éstas la multitud que llenaba la sala a oscuras. Y unos altavoces entresacaron del anonimato de la masa lo que decían los particulares: "¡Yo soy Peter Wood!"... "¡Yo soy Susi Perl!" Los que estaban a oscuras fueron saliendo de la luz invisible a la visible, y de la anónima masa surgía el grito de un "Yo" y luego el de otro "Yo" y el de otro y otro... A continuación, el compositor David TUDOR se puso a manejar un cuadro de conmutadores que estaban conectados con toda la instalación técnica, y el resultado estético, sensacional, fue un caos de enigmáticos sonidos, deslumbradoras señales luminosas y mecanismos danzantes. ¿Es arte *aún* esta propaganda costeada por grandes firmas comerciales, este experimento técnico? Y ¿por qué no? O ¿es *ya* arte? ¿Por qué no? En este terreno entre el arte y todo lo que todavía no lo es pero puede convertirse en arte, en esos "objetos del anchuroso mundo" se incubaba más el futuro que en las controversias de los estetas sobre qué es lo que aún tiene valor artístico, a qué ley ha de obedecer y si en esta era nuestra todavía sirve el arte para algo, si tiene algún poder o si es simplemente posible. Sin preocuparse por semejantes controversias, el arte sigue sacando siempre nuevos alimentos básicos del dominio de lo que no es arte, descubriendo nuevas posibilidades de pervivencia y hallando en la demolición de lo tradicional nuevos materiales y métodos para su regeneración.

Pluralismo de los estilos

Como ni soy profeta ni quiero ser pedante, no pretendo predecir qué funciones llegará a tener ni en qué formas se desarrollará un arte que está en gestación, ni tampoco indicar cuáles, de los muchos experimentos que se realizan, son aptos para contribuir a la formación de un nuevo arte y cuáles otros darán en el vacío. Tengo, sin embargo, por seguras dos cosas:

1.^a) Que en el futuro también habrá arte, pues siempre seguirán aumentando las posibilidades del hombre acerca de su propia realización, nunca será el hombre un ser perfecto y autosuficiente, ni se darán tampoco una sociedad tan libre y rica, una vida amorosa y un autogramiento que puedan satisfacer sus ansias de ampliación, compleción y disfrute del mundo y aquietarle la fantasía. Por mucho que cambien las funciones del arte, nunca perderá la de recordar sus todavía no agotadas posibilidades al hombre que no se mantenga a la altura de sí mismo.

2.^a) Que en un mundo que ya no se compone de círculos culturales cerrados y relativamente estables, sino que en él todo se combina e intercambia dinámicamente con todo, no se dará ningún "estilo" unitario, sino un pluralismo de géneros artísticos y de orientaciones y necesidades muy diversas en el campo del arte.

Por consiguiente, la sentencia de que el arte no está obligado a nada y le está permitido todo no la impugnará ni censurará ninguna burocracia del arte ni ninguna policía de la cultura.

[Ernst FISCHER contribuyó con esta ponencia a una sesión de la asamblea internacional de los PEN-Clubs eslovenos (organizada conjuntamente por la Unión de escritores eslovenos), que se celebró en Piran.]